

## „... fremden Raum betreten“ – Zum Europäischen in Yuns Musik\*

Gesine Schröder

### 1. Stimmungen

„Von Asien nach Europa“: Das hieß für Isang Yun „Vom Bekannten zum Fremden“. Wirklich bekannt ist ihm, als er in den Fünfziger Jahren nach Deutschland kommt, nicht etwa die traditionelle asiatische Musik. Die aus Europa nach Korea und Japan gekommene Musik kennt er viel besser. Sie wird er nun anders hören, sehen, verstehen: mit dem Ohr, dem Blick, mit dem Kopf eines Menschen, der in Europa lebt. Yun wird heimisch hier, doch behalten selbst die alltäglichsten und „engsten Verhältnisse [...] für ihn einen Zug von Fremdheit“.<sup>1</sup> An der Westberliner Musikhochschule, der nachmaligen Hochschule der Künste Berlin, unterrichtete Yun in einem von der Fasanenstraße zwei U-Bahnstationen abgelegenen Zweitgebäude, dem ehemaligen Joachimsthaler Gymnasium in der Bundesallee. Welche Abteilung wo ihre Unterrichtsräume hat (und wie viele), ist an jeder Hochschule wohl bestimmt durch institutionelle Traditionen und interne Machtverhältnisse. Die Berliner Kompositionslehrer unterrichteten sonst im Hauptgebäude in der Fasanenstraße. Unter Yuns Schülern, die er gewöhnlich (und dies war durchaus ungewöhnlich) in Gruppen unterrichtete, gab es nicht wenige skurrile Gestalten, von denen wir, die Tonsatzstudenten aus dem Nebenzimmer, uns schwer vorstellen konnten, wie sie die Aufnahmeprüfung geschafft haben sollten. Unser Lehrer sagte uns nichts Gutes von deren handwerklichen Fähigkeiten.<sup>2</sup> Über Triller und das Vibrieren in allen Varianten aber wussten sie Bescheid. Ihr Lehrer hatte in Europa die Spuren seiner musikalischen Herkunft zum zweiten Mal lesen gelernt, jetzt, da sie ihm längst räumlich fern lag: „Da habe ich angefangen, unsere traditionelle Musik noch

---

\* Revidierte Fassung eines Vortrags, gehalten am 31. Oktober 2001 im Kammermusiksaal der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig (Auftaktveranstaltung der Projektwoche „Von Asien nach Europa. Der Komponist Isang Yun“).

<sup>1</sup> Georg Simmel lässt – noch aus der umgekehrten Perspektive schreibend – dem Zitat folgenden Passus vorausgehen: „Der Fremde ist uns nah, insofern wir Gleichheiten nationaler oder sozialer, berufsmäßiger oder allgemein menschlicher Art zwischen ihm und uns fühlen; er ist uns fern, insofern diese Gleichheiten über ihn und uns hinausreichen und uns beide nur verbinden, weil sie überhaupt sehr Viele verbinden.“ In: „Exkurs über den Fremden“, in: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin 1908, S. 509-512, hier S. 511.

<sup>2</sup> Vgl. dazu die Stellungnahme, welche der damalige Direktor der Hochschule für Musik, Helmut Roloff, dem Berliner Senat 1973 sandte, s. Dietmar Schenk, „Isang Yun und die Hochschule der Künste Berlin“, in: *Ssi-ol. Almanach 2004-09 der Internationalen Isang Yun Gesellschaft e.V.*, hg. von Walter-Wolfgang Sparrer, Berlin 2009, S. 223.

einmal zu durchdenken und zu analysieren.“<sup>3</sup> Nach wie vor trug seine Musik ein europäisches Gewand (wie ein koreanischer Politiker einen Anzug mit Schlips). Anders aber ist die kompositorische Textur, die zu diesen Textilien einmal gehört hatte. Etwas stimmt nicht mit dieser Musik, die Stimmung ist fremdartig. Als sollte ich irgendwie anders fühlen, was ich höre. Entgegen dem Optimismus musikalischer Toposkonzepte bestand Yun darauf, dass Stimmungen und Gefühle nicht international verständlich kodifiziert seien. Er lehrte das in einem Seminar, welches er Ende der 70er Jahre hielt, nicht über seine eigene Musik, sondern über die traditionelle koreanische Hof- und Bauernmusik und deren Wurzeln im weiteren asiatischen Raum, vor allem in China.<sup>4</sup> Yun hat uns diese Musik nahegebracht. Sie funktionierte nicht nach dem Modell einer Wortsprache, sie war nicht diskursiv. Wie anders hörten wir nun die gepressten Singstimmen und die für uns unabsehbaren Schläge der Instrumente, wie seltsam war das Versickern der Zeit in dieser Musik. Und das hörte man mit klarem Kopf – andre andre Welten als die, in die ein Joint uns tauchen konnte. Auch das war für uns nun „aus Asien“.

## 2. Kleiderregel

Noch in der Geigenstimme von *Gasa* finden sich allerlei virtuos-solistische Spieltechniken, Unterbrechungen des normalen Spiels, das derart immer mehr zu einer bloßen Variante wird: pizzicato mit der linken Hand, exakt vorgeschriebene Varianten von Vibrato, künstliche Flageoletts, Angaben zu Strichstellen, Vorschriften für zu benutzende Saiten, um das Timbre zu beeinflussen; für das Cello in *Glissées*: Halb-Flageolett, Notenkopfstreifen für ungefähre Tonhöhe, pizzicato mit Plektrum. In dem V. Streichquartett aber, keinem frühen Stück mehr, gibt es 1 Stelle col legno battuto, 1 Takt lang, 2. Geige. Sonst wird das ganze Stück über normal gestrichen, ganz gelegentlich mal kommt pizzicato vor. Nur Glissandi, die vielen, vielen Triller und eine reiche Dynamik selbst auf engstem Raum halten sich neben dem Normalspiel bis in die späten Werke hinein. Allein schon die Vielfalt an Spieltechniken hatte den früheren Werken ein avantgardistisches Ansehen und dazu ein Flair von Exotischem gegeben. „Ich werde hier mit anderen als moderner Komponist betrachtet. Dabei bin ich gar

---

<sup>3</sup> „Musik aus unserer Welt und doch nicht von hier. Isang Yun im Gespräch mit Günter Kleinen und Hellmut Kühn“, in: Ssi-ol. Almanach 2004-09, a.a.O., S. 237.

<sup>4</sup> Dieses Seminar fand zusammen mit Martin Zenck statt. Es muss sich meiner Erinnerung nach um eine Veranstaltung im Wintersemester 1976/77 gehandelt haben. Yun sagt in einem im April 1977 zuerst veröffentlichten Interview: „In diesem Semester habe ich ein Hauptseminar über die Musiktradition Ostasiens gemacht.“ In: „Musik aus unserer Welt und doch nicht von hier [...]“, a.a.O., S. 244.

kein Avantgardist,<sup>5</sup> sagte er schon in den Siebzigern. Wenn Yun in den späten Werken immer weniger von solcherlei „anderen Spielweisen“ verlangt, ist das womöglich eine Wirkung der Zeit: seiner Lebenszeit (des Alters; er weiß, dass er manches, was er schreibt, zum letzten Mal schreibt; von jeder Spielweise verabschiedet er sich einzeln) und der geschichtlichen Zeit, des postmodernen Zeitgeistes, den er mit seinen Zeitgenossen, alten und jungen, teilt.<sup>6</sup> Yuns späte Werke kommen daher, als seien sie nichts als normal gekleidet: mit Anzug und Schlips. Trotzdem waren gerade sie den Europäern fremder, weil hier die Fluchtbewegung aufgegeben schien.

### 3. Tonale Angebinde

Am Anfang von Yuns V. Quartett von 1990 gibt es ein Bratschensolo (s. Notenbeispiel). Seinen Hintergrund bildet ein Dominantseptakkord über cis. Dann ein weiterer Dominantseptakkord, diesmal einen Ganzton tiefer über H, mixturartig im Glissando erreicht. Beide Akkorde erscheinen in der Grundstellung und in Terzlage, beide sind unvollständig, ihnen fehlt die Quinte. Dann wieder Dominantseptakkorde (T. 3), einer über fis, diesmal mit Quint im Bass, die beiden folgenden (über den Fundamenten f und wieder fis) wie die ersten ohne Quint und in Terzlage, nun aber mit der Sept im Bass, noch einmal mixturartig verbunden, bloß dass es hier keinen Ganzton abwärts, sondern einen Halbton aufwärts geht.

The image shows a musical score for a string quartet, measures 1 through 4. The instruments are Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'ca. 60'. The score features a variety of dynamics including *f*, *ff*, and *p*, along with articulations like accents and slurs. The notation is dense, with many beamed notes and complex rhythmic patterns.

#### Notenbeispiel: Streichquartett V in einem Satz, T. 1-4<sup>7</sup>

Eher mit mehr als mit weniger Gewalt sind die Fundamente im Sinne des Systems als doppelter Quintfall (elliptisch: cis - H) und bei der letzten Folge (f' – fis') als Sekundstieg

<sup>5</sup> „Musik aus unserer Welt und doch nicht von hier“, a.a.O., S. 240.

<sup>6</sup> Vgl. Robert Pogue Harrison, „Alter und Phänomen“, in: *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und Florian Klinger, Göttingen 2011, S. 285-294.

<sup>7</sup> Ich danke dem Verlag Boosey & Hawkes für die Genehmigung der Reproduktion dieser Takte.

bzw. – bei Unterterzung des zweiten, hypothetisch im Quintfall erreichten Klangs – als Septfall zu berechnen; ein Quintstieg ergibt sich vom zweiten zum dritten Klang (H – fis') und ein Sekundfall vom dritten zum vierten (fis' – f'). Ob diese Fundamentschritte denn tonal „Sinn machen“? Oder traue ich der Struktur des Akkords schon tonale Begründungskraft zu? Begreife ich das System als aufgebaut auch auf Bewegungsarten und nicht allein auf Elementen, so wird Yuns Anfang, selbst wenn Musik solange tonal bleibt, als gilt, auf jeden Septakkord könne jeder andre folgen, dem, der tonal hören und denken möchte, zum Problem. Denn der Lehrsatz war ja auf andere Arten von Verbindungen gemünzt, auf solche, die gezimmert sind mit „kontrapunktischer“ Stimmführung, und das heißt hier, bei denen Gegenbewegung sich bemerkbar macht. Mixturen aber fehlt jene Dimension, die das schöne Knirschen im Gebälk bewirken konnte: Wohin einer sich bewegte, bewegten alle anderen nun sich mit. Und das macht, dass noch die nächsten Klänge in T. 4 und 5 als Steigerung des ersten und nicht als deren Kontrapost und Abwechslung zu spielen sind. Nur bei dem „leeren“ Übergang von einem zu dem nächsten Takt laufen die Stimmen nicht mehr sämtlich parallel. Ansonsten ist es aber doch, als sei der eine Akkord fast wie der andre, bloß dass die Spannung variiert.

All das, was ich von Akkordstrukturen, -typen und deren Fundamenten sagte, steht nun nicht derart in den Noten. Warum hat Yun den Dominantseptakkord drei von fünf Malen ganz anders aufgeschrieben? Soll ich die Oberstimme nicht als Terz hören, den Bass nicht als Septime? Sollen die Töne im ersten Takt gerade nicht tonal (oder sogar diatonisch) gehört werden, etwa als Bestandteil von Fis-dur, von dessen sieben Tönen bei enharmonischer Verwechslung alle bis auf das fis selber auftreten, bevor ein nicht mehr diatonischer Ton gespielt wird (c', Bratsche T. 2). Gegen ihre disparate Notation nehme ich die Klänge als etwas Homogenes wahr (als Gelee, etwas aus der Substanz Herausgekochtes), nicht als Geste: keine Verbeugung vor dem Koordinatensystem Tonalität. Das war Anfang der Achtziger anders. Das System war präsent, auch wenn die einzelne Komposition sein Funktionieren nicht zulassen wollte.

1983: Im Konzertsaal der HdK Berlin wurden Stücke der Hochschullehrer gespielt. Yuns Violinduo war mir peinlich. Tonales schien mir zu ernst gemeint, nicht einmal postmodern verspiegelt. Dass gerade Yun tonale Ingredienzien verwandte, ein Komponist, der als Asiate keinen Klotz von europäischer Geschichte am Bein hängen hatte (der seine Schwerkraft gut begründet hätte), war nicht einzusehen und machte ihn mir fremd. Eine Folie schob sich zwischen mich und seine Musik. Ich fand sie zu normal, zu unbedacht. Heute, nachdem Paul Feyerabends trauriges „anything goes“ längst nicht mehr provoziert und eigentlich auch nicht

mehr missverstanden wird, höre ich Yuns späte Musik anders. Sie ist – so scheint es mir nun – überflutet von musikalisch nicht mehr Aktuellem, Souvenirs aus einer früheren Musik. Nur stammen sie nicht aus der „eigenen“ Vergangenheit. Wohl deshalb hat Yun postmoderne Ironie und Nostalgie nicht nötig. Und erst die späten Stücke nähren den Verdacht, dass auch beim früheren Yun, demjenigen, der als Avantgardist eine Rolle spielte und akzeptiert wurde, etwas anders war, nicht „stimmte“. Nur hatte sich das leichter überhören lassen.

#### 4. Hardware, Software

Yun hätte den Abstand traditioneller koreanischer Musik zu europäischer mittels des Instrumentariums verkleinern können. Aber nur für das wenig etablierte Schlagzeugkonsortium verlangt er manchmal Instrumente, deren Wurzeln tatsächlich in Asien liegen. Und manche Bläser machte er jenen in ihren Spielweisen nur ähnlich: Er benutze „Schlaginstrumente oder Blasinstrumente, die ein der koreanischen Musik vergleichbares Kolorit erzeugen.“<sup>8</sup> Oder der Titel spricht direkt die parallele asiatische Instrumentenform an wie bei dem Solostück *Piri*, nach einer koreanischen Oboe.<sup>9</sup> Insgesamt bleibt Yuns Instrumentalklang real europäisch, das Traditionell-Asiatische bloß latent, untergemischt über die Behandlung des Instruments. Für hiesige Standardensembles hat er sogar häufiger geschrieben, an sie gebundene Gattungen sogar fleißiger bedient als andere Komponisten seiner Generation, die der um 1920 Geborenen.

Und neben dem Instrumentarium erscheint auch die Kompositionstechnik in einem Punkt ganz europäisch. Trotz gegenteiliger Beteuerungen Yuns sind sämtliche Werke mehr oder weniger affiziert von Techniken der konstruktiven Tonhöhenorganisation. Dazu kann man zunächst die Zwölftontechnik zählen, die er bekanntlich genauer kennen lernte durch Josef Rufer, Schönbergs ehemaligem Assistenten, bei dem er Ende der 1950er Jahre studierte, mittlerweile über vierzigjährig. Yun verwendet die Zwölftontechnik ohne Strenge, sie ist ihm kaum mehr als ein Garant für einen gewissen Reichtum an Tonqualitäten. Nicht selten vertauscht er nebeneinanderliegende Töne und gestattet sich Oktaven. Wenn die Figur eine bestimmte Zahl von Tönen verlangt, die ornamentierend für einen bestimmten, manchmal für einen aus ganz anderem als zwölftönigem Kakül hervorgegangenen Zentralton oder einen Hauptton gebraucht werden sollen, lässt er Reihentöne einfach aus. Gelegentlich benutzt er

---

<sup>8</sup> Yun in: „Musik aus unserer Welt und doch nicht von hier“, a.a.O., S. 239.

<sup>9</sup> Zu dem Instrument ausführlich: Keith Howard, „'Piri' – P'iri. Isang Yun's composition and the Korean oboe“, in: Ssi-ol. Almanach 2004-09, a.a.O., S. 109-130.

Reihenhälften bloß als Vorrat von Tönen, deren Abfolge sich je neu aus der intendierten Geste herleitet. Selbst in eher kürzeren Stücken zieht er eine zweite Reihe hinzu, etwa im dritten Abschnitt von *Piri*. Er löst die Reihenstruktur dort sogar ganz auf, um die erste Reihe für den letzten Abschnitt des Stücks zu restituieren, und zwar als Improvisationsgerüst für intensive Tonmodulationen, bei denen die Tonqualitäten der Reihe zusehends unwichtiger werden. Aufgrund dieses pragmatischen Umgangs mit der Zwölftontechnik ist manchmal schwer zu entscheiden, ob eine Reihenabweichung bloß ein Druckfehler oder ob der abweichende Ton gemeint ist.

Falls die Quellen nichts hergeben, würde von einem kritischen und zugleich die Praxis bedenkenden Yun-Editor verlangt werden, dass er sich in melodische Tendenzen bei Yun einlebt und Korruptiertes aus seinem Stilgefühl heraus zurechtrückt. (Die Herkunft des einen wie des andern wird selbstverständlich offen zu legen sein.) Es ist anzunehmen, dass die Entscheidung über die „richtigen“ Töne demjenigen besser gelingt, der von den späten Werken herkommt; denn das Vorstrukturierte tritt dort zurück, es gibt ganz eigene Klänge und Melodien, die nur wie nebenbei, dabei niemals nur unterschwellig berührt wurden von tonalen Modellen. Dem Editor könnten sie zum Muster werden auch für die Melodik der mittleren Werke, soweit es gilt, sie von versehentlich Hineingelangtem zu reinigen.

## 5. Übende, Freunde, Konkurrenten

Unter den Besetzungen, für die Yun schrieb, fallen solche auf, bei denen lediglich eine Instrumentenart gebraucht wird – diese dann vielleicht in unterschiedlichen Größen. Solcherart besetzte Werke, in größerer Zahl etwa seit Beginn des 19. Jahrhunderts mit dem Aufblühen der musikalischen Ausbildungsinstitute (der Konservatorien und Musikakademien) entstanden und nicht selten für den Gebrauch in einer Instrumentalklasse statt für das öffentliche Konzert bestimmt, schrieben manchmal Instrumentallehrer (komponierende Professoren) für ihre eigenen Klassen. Es handelt sich wenn nicht um pädagogische, so doch um pädagogisch motivierte Musik. Ich nenne ein paar Beispiele (und beginne dabei mit solchen von Lehrern der hiesigen Anstalt):

Julius Klengel schrieb u.a. eine Suite für 2 Celli, eine kleine Suite für 3 Celli, Variationen für 4 Celli, einen Hymnus für 12 Celli. Die Stücke sind noch heute in Gebrauch und äußerst beliebt. (Auf solcher Literatur gründet die Bildung von Ensembles wie den 12 Cellisten der Berliner Philharmoniker.) In der Literatur für Violine ist – aufgrund des begrenzten Tonumfangs in der Tiefe – die Zahl der Werke für mehrere gleiche Instrumente geringer (entsprechend existieren keine nennenswerten Ensembles bloß aus Violinen). Die Beispiele, die sich anführen lassen, beschränken sich auf wenige Instrumente. Ferdinand David, Mendelssohns Freund, publizierte einen Canon für drei Violinen und „6 Instrumental-

Duette für 2 Violinen nach Haydn'schen Quartetten“, einen höchst merkwürdigen Beitrag zur Geschichte der musikalischen Bearbeitung. Das Komponieren für gleiche Instrumente hat bis in die Gegenwart hinein (und in vielen Fällen gewiss mit nachhaltigerer Wirkung als die Konzertsaalmusik) dafür gesorgt, ein bestimmtes, unter anderen Umständen wohl längst untergegangenes Repertoire am Leben zu erhalten, aber auch dafür, neue Komponisten und Kompositionstechniken unter zukünftigen Instrumentallehrern bekannt und sogar beliebt zu machen. Beispiele sind die Duette aus der Violinschule, die Elma und Erich Doflein seit den 30er Jahren für den Geigenunterricht zusammenstellten; die Sammlung enthält bekanntlich extra in Auftrag gegebene Beiträge von Bartók, Hindemith, Orff und anderen. Für ähnliche Zwecke brauchbar waren die vielen neuen Stücke, darunter auch Duos, die Susanne Hirzel in ihre aus den 1960er Jahren stammende Celloschule einbrachte: Stücke von Martinu oder von Krenek, der auch unabhängig von solchen Bestellungen für 2, 4 und 6 Celli schrieb. Auch die Duos für Violinen von Luciano Berio, Gérard Griseys Horn- oder Fabien Lévy's Flötenduos berühren solche Genres. Nicht immer ist die Grenze zwischen einer Übung für die Spieler oder einer Übung für den Komponisten eindeutig zu ziehen. Für die Stücke, die Yun in diesen Genres schrieb, gilt das auch.

Yun hat mit mehreren Instrumentalklassen zusammengearbeitet. Die Zusammenarbeit seiner Kompositionsklasse mit der Celloklasse von Wolfgang Boettcher ist bekannt.<sup>10</sup> „Bis heute habe ich keine pädagogische Musik geschrieben,“ sagte Yun noch in dem Interview von 1977,<sup>11</sup> und das sollte höchstens in ganz rigorosem Sinne länger gelten. Sein Flötenquartett verlangt verschieden große Instrumente, eingesetzt sind sie aber nicht nach dem Modell des Streichquartetts. Anders als bei diesem beherrscht in einem Flötenquartett günstigenfalls jeder Spieler/jede Spielerin jedes der beteiligten Instrumente, ein Wechsel im Verlauf des Stücks ist nicht unüblich. In Yuns Quartett zeigt sich die Tendenz Gleiches oder direkt Nebeneinanderliegendes zu verbinden: Abschnitt 2 beschäftigt vier große Flöten, davor unterschiedliche tiefere Paare: 2 Alt- plus 2 Bassflöten, danach hohe Paare: 2 Piccolo-, 2 große Flöten. In dem vierten Abschnitt schließlich kombiniert Yun vier verschiedene Instrumente: Piccolo, große Flöte, Alt- und Bassflöte. Diese mit sämtlichen normaleren Flötengrößen besetzte Schlusspartie suggeriert also eine Abkehr von der sonstigen Bevorzugung von Nahem, doch neigt man nach dem Gehörten dazu, sich eine paradoxe Lage vorzustellen. Die verschiedenen Flötengrößen verwirklichen die Aufhebung eines Gegensatzes bei seiner gleichzeitigen Gegenwart. Ein Kenner des Taoismus könnte dies vermutlich feiner erklären. Die spezifischen Vortragsanweisungen kennzeichnen den letzten Abschnitt als etwas Besonderes; ist Programmatisches für Yun zu dieser Zeit doch durchaus ungewöhnlich. In dem Stück, dessen Titel ja auf jegliche Programmatik verzichtet, scheinen

---

<sup>10</sup> S. dazu Dietmar Schenk, „Isang Yun und die Hochschule der Künste Berlin“, a.a.O. (Anm. 2), S. 224f., dort auch ein Photo, das beide Klassen mit ihren Lehrern zeigt.

<sup>11</sup> Zitiert nach „Musik von unserer Welt und doch nicht von hier“, a.a.O., S. 245.

solche Anweisungen mehr für die da zu sein, die in die Noten schauen (wie dieses Stück vielleicht überhaupt mehr Musik für Spieler ist als für Zuhörer).

Neben den durch akademischen Unterricht angeregten Stücken für vier Spieler gibt es eine Reihe von Duos, die gleiche Instrumente beschäftigen. Sie bieten die Gelegenheit mit Konkurrenten, Kollegen, Freunden zu musizieren, aber auch im Unterricht haben sie Chancen, wie die Repertoire-Hinweise der Instrumentalkurse zeigen, die bei Yun-Meisterkursen angeboten werden. Bei den jetzigen Kursen (2001) stehen ein Stück für 2 Oboen (*Inventionen*, 1983, auch in einer Fassung für 2 Flöten), eine *Sonatine* für 2 Violinen (1983) und die *Contemplation* für 2 Violon (1988) auf dem Programm. Derartige Stücke für Konkurrenten, Kollegen, Freunde schrieb Yun erst spät, von den 1980er Jahren an. Spätestens die Duos hatten ihn in Europa ankommen lassen.

Die Möglichkeit asiatische Musikformationen und Genres zu assoziieren liegt beim Instrumentalkonzert besonders fern. Yuns Konzertschaffen bleibt nicht auf sein spätes Werk beschränkt, dieses Genre verbindet die mittlere mit der späteren Phase. Von 1975/6 stammt das Cellokonzert, 1977 schrieb Yun das Flöten- und das Doppelkonzert für Oboe und Harfe mit kleinem Orchester, 1981 ein Klarinetten- und ein erstes Violinkonzert, dem 1983/6 ein zweites und 1992 ein drittes folgten; schließlich existiert aus dem Jahre 1990 ein Konzert für Oboe (bzw. Oboe d'amore). Interessierte ihn an den Duos oder Quartetten das Miteinander von Kollegen und auch Übenden, die das gleiche Instrument spielen, so auch an Konzerten weniger die Konkurrenz zwischen Solist und Orchester, welche das Prinzip der Gegenbewegung gewissermaßen in die gattungsspezifische Schreibweise transferiert hätte, als wiederum – an die ältere Bedeutung der Gattungsbezeichnung angelehnt – die Freundschaft zwischen Komponist und Solist. Es sorgte Persönliches und „engste Verhältnisse“ für ein Heimischwerden, selbst in großem Rahmen.

## 6. Streichquartett plus

Eine weitere kammermusikalische Besetzung, für die Yun in seinem Spätwerk (wieder) schreibt, hatte damals in Deutschland noch keinen rechten Ort in der akademischen Musikausbildung: das Streichquartett. Anders als bei manchem gemischt besetzten kammermusikalischen Ensemblestück avantgardistischer Komponisten, solcher, die (wie beispielsweise Scelsi und Boulez) Ostasiatisches in ihre Musik aufzunehmen trachteten, erschwert alleine die Besetzung, dass es Anklänge gibt an traditionelle koreanische Musik. Yun schrieb seine Streichquartette zwischen 1955 und 1992, jedoch mit einer tiefen Zäsur dazwischen: drei stammen aus den 50er Jahren, drei weitere aus der Zeit um 1990. Die Komposition des dritten fiel etwa mit dem Abschluss seines Studiums in Berlin zusammen,



und alles anschließend ohne die Aufsicht oder Anleitung eines Lehrers Entstandene meidet die Besetzung. Erst im Spätwerk (dem der 80er und 90er Jahre) trifft man neben den drei letzten Streichquartetten auch auf dessen Erweiterungen um ein Blasinstrument, etwa bei den beiden Klarinettenquintetten (von 1984 und 94), von deren erstem daneben eine Version mit Flöte existiert, dann bei dem Quintett für Flöte und Streichquartett (von 1986) und – als den Streicherkorpus verkleinernde Variante – bei dem Quartett für Oboe und Streichtrio (von 1994). Für diese Erweiterungen und die Variante gibt es Muster, an die man unweigerlich denkt, gerade weil die Besetzungen selten geblieben und die Muster berühmt geworden sind: Mozarts und Brahms', vielleicht auch noch Regers Klarinettenquintette, Mozarts Flötenquartette. Yun wendet die Besetzungen keineswegs gegen diese Muster, schon weil er sie tonal auftreten lässt. Ähnlich wie im V. Streichquartett sind in dem oft paarig geordneten Streichersatz die für tonale Musik elementaren Quinten und Terzen bestimmend. Der Klang, in den diese Intervalle die Melodie des Blasinstruments betten, ist oft zu schön, um wahr zu sein. Heinz Holliger hat das einmal so ausgedrückt: „Wir dürfen nicht reinfallen auf Übernahmen Isangs aus unserer Harmonik: In späteren Stücken hat er eine sehr weiche, gelegentlich würde ich fast sagen, etwas kitschige Harmonik mit vielen sixtes ajoutées. Diese späte Musik hat für uns viel mehr Fallen als die frühe, die dissonant bleibt. [...] wenn er seine sixtes ajoutées macht, dürfen wir das nie als funktionelle Harmonik nehmen.“<sup>12</sup> Was leicht geschieht, sie klingen ja „als ob“. Man traue also seinen Ohren nicht. Es gibt aber ein Mitbringsel, eines, das Yun in den 60er und 70er Jahren eingesteckt haben muss, womöglich noch früher, während seiner Kompositionsstudien in den Fünfzigern: Man findet kaum Oktavierungen und sehr wenig Tonverdopplungen. Sie hätten den Eindruck von Tonalität im Einzelereignis verstärken können. Solche Verstärkung soll es nicht mehr geben. Die Asymmetrie von Form und Füllung, einem dominierenden und einem untergeordneten Part, sei es, welche Asiaten und mit der asiatischen Kultur vertrauten Europäern in Yuns Musik nicht entgehe, hat Dorothea Redepenning in Bezug auf Yuns Symphonik klug bemerkt.<sup>13</sup> Das Subjekt der Wahrnehmung ist nicht mehr pauschal fassbar. Bei der Harmonie ist die Asymmetrie ins Innere des Phänomens gewandert, als eine zwischen Material und Bedeutung für jemanden. Damit tritt es aus der einen Geschichte aus.

Holliger spricht von „unserer“ Harmonik und davon, dass die späte Musik „für uns“ Fallen habe. Geht es denn noch um Eigentumsfragen: wem die Harmonik gehört? Entstand sie nicht

---

<sup>12</sup> „'Medium eines ewigen Klangstroms'. Heinz Holliger im Gespräch mit Dieter Krickeberg“, in: Ssi-ol. Almanach 1998/99 der Internationalen Isang Yun Gesellschaft e. V., hg. von Walter-Wolfgang Sparrer, Berlin 1999, Interview mit Holliger, S. 176-182, hier S. 182.

<sup>13</sup> S. ihren Aufsatz „Isang Yuns Symphonien im Spannungsfeld heterogener Traditionen“, in: Ssi-ol. Almanach 2004-09, a.a.O., S. 69.

nur in Europa wie das Feuerwerk in China? Ich will mir unter „unserer Harmonik“ das denken, wovon Holliger wohl meint, dass ein europäischer Hörer es in ihr höre: Funktionalität gehört für ihn dazu. Und die stellt Fallen auf. Es gibt bei Yun einen unbestimmten und quasi atmosphärischen Umgang mit der Harmonie. Doch schleppen die Phänomene ihren traditionellen Gebrauch mit sich, er klebt an ihnen fest, als gehöre er zur ominösen Sache selbst. Auf ihn fällt rein, wer mit ihm aufgewachsen ist. Wie könnte denn so etwas wie ein Harmonielehrer daran glauben, dass etwas wie die harmonische Funktionalität nur eine Zuschreibung sei? Eine materiale Basis soll es geben und „Bedeutung“ nicht nur ein Bewusstseinsakt sein, nicht bloß etwas Dazugedachtes oder Hineingelegtes. Selbst eine Stimmung muss im Kunstwerk doch ein Sediment besitzen. Das Dazugedachte ließe sich doch abbinden wie ein Schlips oder wie der Anzug abstreifen.<sup>14</sup> Soll das Angebinde in Musik etwas Reales sein? Die Aufklärung über die Topoi erhält, was sie bedeuten sollen, nicht selten erst am Leben, einem, dem man am liebsten entkäme. Hier hat Yun sich eingemischt: Seine Musik klärt nichts mehr auf.

---

<sup>14</sup> Vgl. Winfried Menninghaus, „Durchschossen von Latenz: Menschliche Schönheit in evolutionärer Perspektive“, in: *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*, a.a.O., S. 81-91.